



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Ténèbres sans leçons : esthétique et épistémologie de la peinture ténébriste romaine 1595-1610

Sapir, I.

Publication date
2008

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Sapir, I. (2008). *Ténèbres sans leçons : esthétique et épistémologie de la peinture ténébriste romaine 1595-1610*.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Chapitre 5

Le mouvement incessant, le temps irréprésentable, le moment insaisissable

(Caravage et Montaigne II)

Le visiteur qui se rend aujourd'hui à la chapelle Contarelli, dans l'église Saint-Louis-des-Français à Rome, vit une curieuse expérience du temps. Les trois œuvres très célèbres de Caravage, pour lesquelles, supposons, ce visiteur y est venu, sont là depuis plusieurs siècles. Cette stabilité est néanmoins fragilisée par une simple contingence de la vie moderne : la coutume, typiquement italienne, de l'éclairage limité dans le temps, activé par une pièce de monnaie.¹

Même si la présence permanente de touristes en grand nombre permet l'éclairage presque continu des peintures, l'illumination est toujours saccadée, rythmée, interrompue. Nous sommes en train de regarder, et à tout moment l'œuvre devant nos yeux peut redevenir un rectangle sombre, dont l'invisibilité est aggravée par la lumière brillante qui a précédé l'obscurité. Le spectateur se trouve donc dans un état instable, son regard scrutateur risque de devoir s'arrêter à tout moment, sans qu'il puisse prévoir à quel moment surviendra ce changement de conditions. Au noir dans la peinture, plongeant la scène représentée dans un arrière-plan vague, s'ajoute maintenant un élément supplémentaire de difficulté épistémologique : à l'obscurité spatiale, l'obscurcissement temporel et temporaire.

Cet effet de lumière n'est pas, bien entendu, particulier aux œuvres de Caravage, et, à l'inverse, il ne frappe pas toutes les peintures de l'artiste, la plupart desquelles profitent de la lumière permanente, continue et gratuite des musées. L'éclairage limité par le contenu du porte-monnaie n'a évidemment rien à voir non plus avec les conditions « authentiques », originelles, de la vision de ces tableaux, les conditions que l'artiste lui-même a imaginées pour ses œuvres. Néanmoins, la tension, l'aspect provisoire et la complexité phénoménologique de l'acte de la vision tel qu'il est conditionné par ce système, pourrait nous offrir une métaphore parfaite pour commencer à comprendre la singulière temporalité caravagesque.

C'est un cliché : le Baroque est l'époque où le temps est toujours gelé, figé, au milieu d'un mouvement. Wölfflin, en 1888 déjà, l'a constaté comme l'un des éléments séparant la

¹ Mieke Bal (2000 : 81-88, 2001 : 11) décrit une expérience similaire devant une autre chapelle de Caravage, la chapelle Cerasi, que j'analyserai dans le chapitre 7.

Renaissance, aspirant à l'éternel immuable, du Baroque, ce royaume du provisoire et du mouvant (1988 : 76-87). Comme tout cliché, celui-ci connaît des nombreuses exceptions, qui semblent presque l'invalider complètement. Les deux peintures latérales de la chapelle Contarelli ne font pas partie de ces cas « anormaux ». Ces œuvres, considérées souvent comme le moment charnière de la carrière de Caravage et donc comme les premiers exemples du Baroque pictural, semblent exprimer à la perfection cette nouvelle temporalité, ce défi à l'idéal de l'éternel. Ces deux peintures seront donc le sujet principal de ce chapitre.

Je me contente ici d'analyser les deux toiles latérales de la chapelle, à savoir *La vocation de saint Mathieu* et *Le martyr de saint Mathieu* (ill. 33,34), sans me référer en détail au troisième élément, le tableau d'autel *Saint Mathieu et l'ange*, aujourd'hui partie intégrale de la chapelle telle que les spectateurs modernes la voient. Deux raisons principales motivent cette décision : d'abord, l'histoire tortueuse de cette troisième toile fait qu'elle n'a jamais vraiment appartenu à l'ensemble – une première version, aujourd'hui détruite, fut créée bien avant les tableaux latéraux, l'autre, celle que l'on y voit à présent, bien après. Certes, une cohérence de vision s'est substituée depuis à l'incohérence de la production, mais *Saint Mathieu et l'ange* présente toujours des enjeux différents de ceux qui sont au cœur des deux autres compositions : pour résumer, c'est un tableau à deux personnages seulement, de format vertical et qui représente un acte – l'écriture de l'Évangile – d'une longue durée.² C'est précisément la raison décisive qui explique l'exclusion de l'œuvre de ce chapitre : je crois que la problématique du temps et de la narration dans le temps, qui est au cœur de celui-ci, est moins importante dans la troisième toile, ou en tout cas se présente autrement que dans *La vocation* et *Le martyr*. Ces deux œuvres sont non seulement d'une cohérence sidérante entre elles, comme je vais essayer de le montrer, mais aussi d'une nouveauté radicale par rapport à leur moment historique.

En effet, rares sont les œuvres qui, pendant les deux siècles qu'on appelle « la Renaissance », présentent cette ambiguïté où, d'un côté, il est clair qu'une seconde avant le moment reproduit sur la toile, la disposition de tous ses composants étaient différents, et que tout de suite après, rien ne pourra tenir à sa place, mais où, de l'autre côté, tout – humains, animaux, objets inanimés – est figé à jamais dans une composition immobile. On pense, par exemple, au *Bacchus et Ariane* de Titien (1523 ; *National Gallery*, Londres) comme une exception notable. En règle générale, les peintures de la Renaissance voulaient préserver

² Troy Thomas (1985) analyse la première version du tableau d'autel, et en particulier sa temporalité complexe, qui combine deux moments légèrement différents dans une seule image. Son interprétation s'intéresse aussi aux questions épistémologiques, puisqu'il affirme que le thème de cette œuvre est la difficulté humaine à comprendre le divin et la dépendance de la grâce pour le faire (646) .

l'aspect « éternel » jusqu'aux actions mêmes, qui semblent avoir lieu dans la durée, n'appartenir à aucun « moment », et pouvoir rester telles qu'elles sont peintes, stables et inchangées, pendant un temps infini et indéfini.

Wölfflin avait-il donc raison ? Pas tout à fait, certes, car l'image monolithique qu'il donne des deux époques d'une durée considérable est inévitablement simplifiée.³ Et pourtant, une analyse détaillée de la temporalité des deux toiles latérales de la chapelle Contarelli montrera que Caravage prend un risque en les construisant ainsi, que les conséquences épistémologiques en sont significatives, et que, concernant le domaine de la théorie de la connaissance, seules les conditions de possibilité qui ont permis l'avènement de la révolution ténébriste pouvaient dans le même temps permettre l'utilisation quasi-exclusive d'un tel schéma temporel.

L'histoire de la chapelle Contarelli est en soi une longue série d'actions différées – de *différences*, si j'ose dire – d'hésitations et de rebondissements. La temporalité de sa création est tout aussi saccadée que la temporalité de sa vision aujourd'hui – et, comme nous le verrons, elle trouve un écho dans la temporalité *représentée* sur ses parois. D'abord, le processus de création commença longtemps après la mort du cardinal Mathieu Cointrel, que la chapelle était censée commémorer. En effet, celui-ci est mort en 1585, mais une série d'événements a fait que les tableaux de Caravage n'étaient prêts qu'au début du siècle suivant.⁴ Dès que Caravage a entamé la décoration des parois de la chapelle, ses compositions ont changé à plusieurs reprises, de sorte que nous connaissons aujourd'hui deux versions du *Saint Mathieu et l'ange*, que les radiographies du *Martyre* ont révélé des changements très profonds, c'est-à-dire deux versions successives absolument différentes, et que même dans la *Vocation*, la plus stable des trois, on remarque des ajouts après coup, notamment le personnage de Pierre. En histoire de l'art, d'ailleurs, les analyses des deux tableaux latéraux sont construites en deux séquences différentes selon ce que l'historien suit l'ordre des événements de la vie de Mathieu – la *Vocation* avant le *Martyre* – l'ordre de la peinture initiale – ce qui dicterait de commencer l'analyse par le *Martyre* – ou bien l'ordre de la création des œuvres définitives – là encore, c'est la *Vocation* qui précède.⁵

³ Dans une mise en abyme vertigineuse, Wölfflin crée une image fixe et stable – « renaissance », donc – de l'ensemble de caractéristiques de chacune des périodes. Mais un style – le Baroque – dont le principe est précisément le mouvement et le changement peut-il faire l'objet d'une telle description sans risquer le paradoxe ?

⁴ Ce qui n'allait pas de soi : la chapelle Cerasi, de l'église *Santa Maria del popolo*, fut par comparaison commandée du vivant de son dédicataire, même si la fin des travaux n'arriva qu'après sa mort. Pour une description détaillée des intrigues, financières et autres, qui accompagnèrent la décoration de la chapelle Contarelli, voir Sickel (2003 : 89-131).

⁵ Il est plus rare de commencer l'analyse par *Le martyre* ; c'est le choix, entre autres, de Puglisi (1998).

A cela s'ajoute une inversion curieuse : en entrant dans l'église, et en s'approchant de la chapelle Contarelli, le premier épisode que voit le spectateur est le *Martyre*, c'est-à-dire, du point de vue narratif, non seulement la scène la plus tardive des trois mais aussi la fin définitive de l'histoire du saint, pour le moins de son histoire ici-bas. Un autre aspect de la temporalité complexe de ces œuvres est leur place dans la carrière du peintre : elles sont souvent décrites comme un moment transitoire entre deux périodes du parcours artistique de Caravage, où des caractéristiques de deux styles cohabitent.⁶ Tout cela nous rappelle que la peinture, même lorsqu'elle prétend être une affaire abrupte et subite – lorsqu'elle se conforme, donc, à l'idée qu'en a fait Lessing dans son *Laocoon* – est en fait une chose qui existe *dans le temps*. Georges Didi-Huberman déclare au seuil même de son livre sur la temporalité : « Toujours, devant l'image, nous sommes devant du temps » (2000 : 9).⁷ Mais cela vaut non seulement pour les spectateurs devant l'œuvre, pour le processus de perception et d'interprétation, qui doit effectivement constituer, nous le verrons plus loin, un monument de *durée* ; cela est vrai aussi, et à plus forte raison, pour le processus de la création. Dans ce chapitre, je rendrai compte des facettes différentes de l'existence du temps dans ces œuvres – séparément, mais aussi comme un tout unifié – ainsi que des conséquences épistémologiques qui rendent la thématique du temps incontournable pour établir le lien entre le ténébrisme en peinture et la crise du savoir du début du XVII^e siècle. Et je comparerai la structure temporelle des peintures à celle, analogue par certains de ses aspects, des écrits de Montaigne.

Une chapelle, plusieurs œuvres

Giovanni Careri (1995) nous offre un paradigme précieux pour l'analyse d'une chapelle baroque. Certes, Careri interprète des chapelles plus tardives, créées par Bernin, mais beaucoup de ses observations, ainsi que sa méthode, s'avère pertinentes dans le cas de Caravage, et cela malgré un autre fait décisif : celui-ci n'eut pas la responsabilité complète concernant la totalité des deux chapelles auxquelles il contribua plusieurs peintures, la

⁶ L'idée selon laquelle c'est précisément avec la chapelle Contarelli que commence une nouvelle étape – peut-être l'étape décisive – de la révolution caravagesque, est un lieu commun de l'histoire de l'art. Voir Puglisi (1998 : 162).

⁷ A cet ouvrage, où Didi-Huberman analyse les complexités du temps suivant surtout Walter Benjamin, il faut ajouter le livre du même auteur sur Warburg (2002a). En effet, l'histoire de l'art qu'invente Warburg est novatrice par ses concepts temporels originaux, qui substituent survivance et réapparitions de symptômes à la narration linéaire classique. Lessing, pour sa part, proposa, dans son *Laocoon* (1990), une distinction plutôt rigide entre les arts spatiaux et les arts temporels ; la peinture s'est rangée naturellement dans la première catégorie. Sur Lessing et surtout l'aspect politique de sa distinction essentialiste entre images et textes, voir Mitchell (1987).

chapelle Contarelli et la chapelle Cerasi. Careri décrit le processus de la vision dans le temps, ce qui est valable pour des œuvres spécifiques et, à plus forte raison, pour la somme d'éléments multiples qu'est une chapelle. Il parle d'un « syncrétisme » des moments successifs de l'action (18-19). Plus spécifiquement encore, Careri montre comment, dans une *annonciation* de Guido Reni, l'impression d'un processus et d'une action, plutôt que d'un état stable, dépend du jeu des couleurs et de la lumière, de « l'intensité chromatique » de la peinture (23).

Au premier abord, *La vocation de saint Mathieu* cache bien cet aspect duratif. Conformément au cliché historiographique sur le Baroque, mentionné plus haut, il s'agit d'une peinture qui représente une fraction de seconde. Louis Marin a parfaitement formulé cet aspect (en parlant d'un autre tableau de Caravage) : « Pas d'avant, pas d'après : ce moment unique, décisif, mortel, un infinitésimal de durée » (1977 : 179). Ici, tout a lieu *simultanément*. La vocation n'est qu'un moment, un point dans le temps ; dans l'histoire, l'*historia*, il y a bien un avant et un après, cela va sans dire, mais entre les deux « temps » il n'y a qu'un passage insaisissable, et c'est ce passage qui est figuré dans la peinture. Il s'agit du moment où tout bascule, où Mathieu n'est plus ce qu'il était mais n'est pas encore ce qu'il deviendra ; peut-être est-il tous les deux à la fois. En soi, peindre une situation de ce genre a toujours été l'un des défis majeurs de la peinture figurative. Celle-ci dut constamment choisir le moment charnière où l'on peut, sur une surface unifiée, voir toute une histoire. À moins de représenter plusieurs épisodes de la même histoire l'un à côté de l'autre, sans se soucier de la cohérence descriptive, la seule manière de raconter une longue histoire dans un seul tableau était d'unir implicitement, durant un moment unique, le passé et l'avenir. Le présent ne serait-il de toute façon précisément cette transformation paradoxale où le futur devient le passé ?

La composition de Caravage résout différemment cet ancien problème narratif. Elle souligne avant tout la *fragilité* du moment présent ; elle insiste sur le paradoxe temporel au lieu de l'atténuer. Le temps est suspendu, mais pourrait-il en rester là ? Dans un sens, cela va de soi, parce qu'il s'agit d'une peinture, d'un étalage de minéraux sur une toile immobile, mais la sensation d'un écroulement imminent de tout cet édifice est inéluctable. Plusieurs détails du tableau sont, de manière emphatique, temporaires, versatiles, impossibles à tenir dans la durée. Le bras levé de Jésus ; la main du vieillard à gauche qui tient ses lunettes ; la conversation engagée entre Pierre et le jeune homme du côté droit de la table. Tout est fait pour que le néant du temps présent, l'inévitabilité de son basculement imminent, soit visible. Le jeu de dés – car c'est apparemment ce qui occupait les cinq amis à gauche avant l'interruption *intempestive* – est l'emblème d'une temporalité fragile, car tout y est décidé en

un rien de temps, et ceci est incarné matériellement par le trajet rapide et impossible à suivre – ou à arrêter – du dé en l’air.

Bert Treffers a montré, dans le contexte de la chapelle Cerasi de l’église Santa Maria del Popolo, à quel point Caravage travaille à partir de paradigmes augustiniens, renforcés dans ce cas précis par l’affiliation de l’église elle-même (1991:129). On peut relier la dialectique du présent chez Caravage au célèbre raisonnement d’Augustin dans les *Confessions* (1962 : 263-267), lorsque le père de l’Eglise se demande ce qu’est, au juste, le temps. Pour Augustin, le présent ne peut exister, ne peut *être*, si ce n’est en tant que paradoxe perpétuel : la seule vocation du présent est de devenir passé, et ce dernier est toujours déjà passé, donc n’est plus : « Comment donc, ces deux temps, le passé et l’avenir, sont-ils, puisque le passé n’est plus et que l’avenir n’est pas encore ? ». Pire encore, « (q)uant au présent, s’il était toujours présent, s’il n’allait pas rejoindre le passé, il ne serait pas du temps, il serait l’éternité ». Pour Augustin, « ce qui nous autorise à affirmer que le temps est, c’est qu’il tend à n’être plus ».⁸

Chez Caravage, ces paradoxes sont directement liés à la scène peinte, qui est une scène de conversion. Ce *topos* est fondé précisément sur le fait que le passé n’est plus valable puisque le moment présent est un basculement profond, un changement irréversible. Le passé de Mathieu est laissé derrière lui, et son avenir, on le sait désormais, sera absolument différent, mais qu’en est-il du moment de la conversion même ? Il est irrémédiablement insaisissable autrement que par une cohabitation du passé périmé et du futur toujours en devenir, et cependant il est le temps du tableau, le seul moment auquel celui-ci se réfère directement, ouvertement. En effet, les deux toiles collatérales de la chapelle Contarelli, aussi bien que les deux peintures qui se font face dans la chapelle Cerasi, sont consacrées à de tels moments de changement de statut éthique ou ontologique, de basculement de l’être tout entier : la *Vocation* est parallèle en cela à *La conversion de saint Paul*, tandis que *Le martyr de saint Mathieu* représente, tout comme *La crucifixion de saint Pierre*, le moment précédant un basculement autrement important – le passage de la vie à la mort. Non par hasard, Caravage choisit le moment de transformation, la fraction de seconde presque imperceptible du changement spirituel, pour les deux conversions, mais se contente du moment préparatoire, de « l’avant » immédiat, pour les mises à mort. Ce n’est que plus tard, avec *La décollation de saint Jean-Baptiste* et, à l’envers, avec *La résurrection de Lazare*, que le peintre ose enfin se mesurer au moment même du passage de la vie à la mort, ou de la mort à la vie, et il choisit

⁸ La solution proposée par saint Augustin à ces paradoxes est que le temps ne se trouve finalement que dans l’âme. Sur le développement de cette vision psychologique du temps, fondée sur une lecture partielle de Platon, voir Sallis (2000). Selon lui, Platon pourrait être interprété comme préconisant un temps cosmologique et donc extérieur à l’âme humaine.

pour cela des schémas picturaux similaires à ceux qui représentent quelques années plus tôt les conversions des infidèles en des porte-parole de l'Évangile : l'index démonstratif, l'aveuglement, l'ambiguïté du statut actuel du protagoniste.

Retournons à la *Vocation*. La simultanéité des différentes temporalités du (et dans le) tableau est rendue d'autant plus intenable que, comme il fut souvent remarqué, les vêtements portés par les personnages des deux côtés appartiennent clairement à deux temps historiques différents. Jésus et Pierre, à droite, envahissent l'univers que les spectateurs de Caravage auraient perçu comme « contemporain », et y apportent, concrètement, une temporalité différente. Il se peut même qu'ils représentent une intemporalité, opposée en cela à l'historicité facilement identifiable des personnages à gauche. Ces derniers, du reste, peuvent représenter d'une autre manière le passage inévitable du temps : ils suggèrent une variation sur le thème des âges de l'homme, enfance, jeunesse, âge mûr, vieillesse. Le dédoublement du deuxième groupe d'âge de la liste, qui rendrait redondant l'un des deux jeunes du premier plan, peut servir d'indice sur la question épineuse que j'aborderai plus loin : celle de savoir qui est, de fait, Mathieu dans cette composition ?

La vocation, en donnant cette impression d'une temporalité paradoxale, fait deux choses à la fois : elle souligne le fait que la peinture, bien que construite et regardée dans la durée, ne représente qu'un moment, fragile et passager, du temps ; mais elle montre aussi jusqu'à quel point ce temps éphémère et instable est une construction artificielle, un mensonge de la peinture « réaliste ». La peinture, dit T.J. Clark, est « un outrage contre le temps » (2006 : 106). Tandis qu'un Raphaël, qu'un Piero della Francesca, cachent cet outrage insupportable (et bien d'autres), Caravage le crie sur tous les toits. Regarder la *Vocation* devient comme une répétition compulsive d'une série d'actes de vision soi-disant simultanés, et dont la définition comme « série » est déjà mise à mal par cette simultanéité même : s'il y a une série, c'est seulement parce que le regard ne peut faire autrement que de suivre un trajet. Voici Jésus qui lève la main, voilà les autres qui regardent : ils regardent, et lui lève la main, dans le même temps, tout dans le tableau se fait nécessairement dans le même temps, mais l'œil, frustré, peut seulement emprunter ses chemins indirects et osciller parmi les choses qui devraient être vues, à en croire Lessing et ses nombreux héritiers, en un seul moment cathartique de totalité.

Dans la peinture d'histoire « classique », c'est tout le contraire qui se produit. Citons encore Marin, qui parle, suivant Le Brun et Poussin, d'une « condensation de la succession temporelle de l'histoire et de ses différents moments en un instant de représentation ... c'est-à-dire un instant représenté autour duquel chaque moment successif de l'histoire a laissé dans

les figures ainsi groupées sa trace visible et vraisemblable, son inscription : écriture qui permet au spectateur de *se* raconter l'histoire par rétrospection ou anticipation par rapport à l'instant central représenté » (1997 : 192). Marin avait déjà expliqué que chez Caravage, « dans la représentation, éclate l'instant de vision, le moment de la pulsion colorée dont l'effet est de stupéfaction ou de sidération de la représentation narrative » (140). On peut contester l'emphase sur la « couleur » dans une peinture qui tend vers le monochrome (voir ch. 1), mais cela n'empêche pas de voir avec Marin que la temporalité chez Caravage va à l'encontre d'une narration continue, condensée simplement dans une image où tous les temps ont laissé leurs « traces » en respectant les limites du médium, mais sans que leur propre linéarité soit remise en cause. Marin rappelle effectivement l'accusation prononcée, entre autres, par Mancini, déjà en 1619 : que Caravage « ne sait pas raconter une histoire » (Marin 1997 : 189), une observation due, au-delà des spécificités de la *Méduse* qui intéresse Marin au premier lieu, au fait que la représentation de Caravage « est moins une contemplation distanciée qu'une *puissance d'effet* » (197 ; c'est Marin qui souligne).

En face de la *Vocation*, sur l'autre mur latéral de la même chapelle, la suspension du temps caractérise également *Le martyre de saint Mathieu*. Là aussi, tout arrive en même temps, rien ne pourra rester comme tel une seconde de plus, et l'œil essaye en vain de capter ce moment gelé dans sa totalité, par peur qu'il s'écroule. Cela ne se produit pas, bien entendu : la toile ne bougera pas, mais l'illusion chère à toute peinture – que les choses peuvent rester ainsi et que nous avons le loisir infini pour les regarder – est chamboulée.

Le martyre, nous emmenant littéralement au bord du gouffre, nous rappelle que le temps suspendu est accompagné chez Caravage par la suspension de l'espace, par la suspension *dans* l'espace, déjà en œuvre dans les tableaux analysés dans le chapitre précédent, et aussi – nous le verrons tout de suite – dans la *Vocation*, bien que plus subtilement. Dans le *Martyre*, tout – tous – risquent de tomber dans ce trou noir qui s'ouvre entre nous et le saint, et qui reste pourtant invisible, indescriptible, à proprement parler méconnaissable. Il pourrait s'agir d'un font baptismal, ce qui serait conforme au récit ici peint, mais ce font demeure néanmoins rien de plus qu'une de ces mares d'un noir informe qu'aime tant Caravage. L'espace présente d'autres bizarreries, et reste, malgré quelques indices offerts, difficile à comprendre et à systématiser. L'organisation des niveaux du sol semble contradictoire et le nuage met l'irrationalité qu'on lui reconnaît depuis Damisch au milieu d'une structure architecturale qui présente en même temps des traces d'une perspective linéaire.⁹ Le

⁹ Pour les détails des contradictions spatiales dans *Le martyre*, voir Raabe (1996 : 88-90). La référence au nuage renvoie à Damisch (1972).

ténébrisme de Caravage rejoint ainsi son « ténébrisme temporel », où les vecteurs du temps sont obscurcis tout autant que les coordonnées de l'espace. Aux îlots dans l'espace que nous avons regardés plus haut – ces scènes flottant dans une obscurité sans lieu – s'ajoutent des îlots dans le temps, et ce sont souvent les mêmes œuvres qui abritent les deux types d'insularité. Marin analyse cette coïncidence, pour lui tout sauf fortuite : le fond noir chez Caravage, puisqu'il situe la scène représentée hors d'un lieu défini, puisqu'il la dé-situe, rend par là même impossible une séquence narrative continue. Autrement que chez Poussin, chez Caravage,

il n'est plus possible ... d'articuler par rapport à l'instant central représenté les *circonstances* qui en sont la spatialisation et qui, seules, permettent la vision-lecture du tableau par le spectateur comme celle d'une histoire, redéployant l'instant représenté par sa lecture en une diachronie d'énoncés narratifs. Dès lors, la conséquence en est l'impossibilité de montrer *une action diversifiée et une* dans sa puissance diachronique, dans son pouvoir syntagmatique. Il n'y a qu'un instant représenté dans la représentation. Mais *cet instant est un instantané*. L'action ... est immobilisée, statufiée, *stupéfiée* (1977 :205 ; C'est Marin qui souligne).

Dans les compositions telles que la *Vocation*, Caravage nous montre une scène dont l'être-au-présent est si fort, et l'équilibre si précaire, que l'on ne peut les placer dans une séquence linéaire d'événements. Mais quelles sont les conséquences épistémologiques de cette temporalité ? En quoi est-elle importante pour ma question fondamentale, celle du ténébrisme comme postulat sur la possibilité, ou plutôt l'impossibilité, du savoir ?

Montaigne en mouvement vertigineux

Afin de répondre à cette question, un détour par Montaigne s'avère de nouveau utile. En effet, c'est lui qui a le mieux cristallisé les retombées épistémologiques d'un univers où tout est en mouvement permanent et où, par conséquent, tout « arrêt sur image » serait artificiel et à peine justifiable. La tendance à souligner le devenir aux dépens de l'être est repérable déjà dans les textes de Giordano Bruno pour qui « l'immobilité répugne tellement aux choses », mais c'est chez Montaigne que ce thème devient d'une importance capitale.¹⁰

¹⁰ Si je me suis concentré sur les ambiguïtés spatiales de la pensée brunienne, les équivalents temporels existent donc également. Voir, par exemple, Forget (2007 : 34) qui dit, paraphrasant Bruno : « Aussi la nature est-elle toujours provisoire quant à ses formes et expressions, et les choses et les situations sont-elles vouées à connaître une perpétuelle vicissitude ». Salza (2007 : 127-128) rappelle « l'affirmation de l'importance fondamentale du

Lorsque Jean Starobinski appelle son ouvrage sur Michel Eyquem *Montaigne en mouvement*, cela n'a rien d'étonnant, car au moins un des moments forts des *Essais*, un de ses passages les plus souvent cités, parle effectivement du principe universel du mouvement perpétuel :

Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse : la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Ægypte, et du branle public et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis assurer mon object. Il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy. Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage : non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure. Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et muables accidens et d'imaginations irresoluës et, quand il y a eschet, contraires ; soit que je sois autre moimesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considerations.¹¹

Qu'un univers en mouvement constant soit difficilement accessible au savoir humain, est plutôt trivial : même si l'on gagnait un savoir crédible, voire complet, sur l'état des choses à un moment donné – à supposer que ce soit possible, une supposition douteuse en soi comme nous l'avons vu – l'édifice épistémologique s'écroulerait dès que survient le moment suivant, où tout change. Montaigne lui-même le dit : il ne peut assurer son objet. L'objet même de sa contemplation n'est plus là lorsque le contemplateur y revient. Une des raisons que l'on peut donc donner au scepticisme de Montaigne est l'extrême versatilité du monde, son instabilité.

Mais cette idée est non seulement triviale, elle est aussi assez facile à démonter et à contester. L'instabilité du monde ajoute, certes, un degré de difficulté à la poursuite de la connaissance, mais elle ne la rend pas qualitativement impossible pour autant. Si l'on pouvait connaître le monde, parfaitement ou presque, à un moment de son existence, la voie serait ouverte à répéter la même opération infiniment, et à suivre les choses dans leur inconstance même. On peut d'ailleurs comprendre de la sorte ce que dit Montaigne : il peint *le passage*, c'est-à-dire que ce passage est représentable. Mais cela supposerait que le passage soit

temps dans l'appréhension de la nature », et le fait que Bruno pense « l'être comme un procès, dans lequel les choses ne sont plus statiques, mais naissent et meurent ». En particulier, le thème de la mémoire, que dans le chapitre 3 j'ai traité surtout dans ses incarnations spatiales, se prête facilement à des questionnements sur le temps, car si les arts de la mémoire spatialisent le processus mnémonique, celui-ci reste néanmoins un phénomène profondément lié au passage du temps.

¹¹ Le passage figure au tout début de l'essai « Du repentir », p. 782.

l'addition des deux états, celui d'avant et celui d'après, et que peindre le passage signifie comparer ces deux moments et les connaître à la fois indépendamment et l'un par rapport à l'autre. Et cela supposerait aussi que « peindre » est à comprendre ici comme un acte de représentation fidèle, fondé sur un savoir certain.

Mais il y a une autre manière de comprendre ce que dit ici Montaigne. En quelque sorte, son approche du mouvement, du changement, peut être considérée comme proto-bergsonienne. Le mouvement perpétuel n'est pas que la somme de tous les états ponctuels, bien délimités, accessibles au savoir ou non ; qualitativement, il est autre chose : la « durée pure » de Bergson, celle qui n'est pas contaminée par nos notions spatiales (Bergson 2007 : 74-77). C'est une durée hétérogène, faite de « changements qualitatifs qui se fondent, se pénètrent, sans contours précis, sans aucune tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres, sans aucune parenté avec le nombre ». ¹² Et c'est en tant qu'entité essentiellement singulière que la « branloire perenne » empêche la connaissance des choses, du moins la connaissance discursive, logique ; c'est ainsi qu'elle devient un obstacle pour l'intelligibilité du monde comme système stable et ordonné d'unités discrètes. Si Montaigne peint le passage, c'est qu'il ne peint rien d'autre : il ne décrit pas ce qui précède et ce qui suit le passage, il ne sait même pas si de telles entités stables existent. Il ne peint que ce moment informe qu'est – ou plutôt que *devient* – le passage. Et le mot « moment » doit être compris ici dans toute son ambiguïté, à la fois comme un point bien défini dans le temps et comme une unité temporelle vague à la limite de la non-existence. ¹³

La rhétorique du paragraphe cité plus haut peut d'emblée paraître inconciliable avec l'idée que le texte semble vouloir véhiculer. La cascade d'affirmations succinctes et fortes, devenues depuis des « slogans » montaigniens, pose de nouveau la question de savoir jusqu'où peut aller le scepticisme en criant haut et fort ses convictions sans déconstruire ainsi ses propres bases argumentatives. « Le monde n'est qu'une branloire perenne » ; « Je ne puis assurer mon objet » ; « Je ne peins pas l'être. Je peins le passage » ; « Il faut accommoder mon histoire à l'heure » – ces phrases-là semblent justement décrire des états de choses et donner des recettes claires, sans ambiguïté et paradoxalement sans la complication temporelle indiquée par le discours lui-même. Mais chaque fois, c'est le rythme, en ce qu'il a

¹² Il est curieux, soit dit en passant, que Bergson utilise la métaphore spatiale de « contours » – ne serait-ce qu'au négatif (« sans contours précis ») – pour parler de la durée qu'il veut purifiée de toute notion spatiale.

¹³ Pour les critiques de Walter Benjamin à propos de l'idée bergsonienne de durée et surtout vis-à-vis de l'utilisation de cette idée pour sauver la subjectivité et l'expérience vécue unifiée, voir Catherine Perret (2007 : 104-106). Il est intéressant de noter aussi que dans les arts plastiques, c'est l'idée du mouvement et du changement comme une accumulation de moments figés qui a en quelque sorte pris le dessus, puisque l'art qui montre le mouvement – le cinéma – ne le fait qu'en utilisant une série accélérée d'images fixes. Dans la représentation, il n'y a donc pas un vrai exemple de la durée bergsonienne.

d'irrégulier, qui transmet malgré tout ce mode d'existence qu'est la « branloire perenne ». Et c'est précisément le paradoxe, bien évidemment voulu, de cette dernière expression qui s'incarne dans ce rythme si typique à Montaigne : phrase courte ostentatoire – phrase plus longue, tortueuse, nuancée ; affirmation – problématisation ; c'est comme cela – oui, effectivement, semble dire Montaigne, mais regardons maintenant un cas précis et complexe.

Le rythme d'un texte est un élément formel qui a une influence prépondérante sur l'ambiance générale qui s'en dégage. En cela, le rythme ressemble fortement à la relation lumière/obscurité dans la peinture. Dans les deux cas – et plus spécifiquement, chez Montaigne comme chez Caravage – c'est l'élément qui sert de cadre et de contexte au supposé « contenu », jusqu'à ce qu'il engloutisse ce dernier sous son poids. Chez Caravage, l'obscurité finit par rendre compliquée la performance d'une « lecture » de l'histoire, et la situe hors contexte spatial et temporel ; chez Montaigne, ici, le rythme parle à la place – ou à côté – des unités discursives distinctes et leur fait dire des choses imprévues et subtilement subversives.

Le choix d'exemples pour illustrer la « branloire perenne » n'est pas non plus anodin. Bien évidemment, Montaigne choisit tout ce qu'il y a de plus solide pour démontrer son idée : *même* les pyramides sont en mouvement perpétuel, quoiqu'on puisse penser de leur stabilité et de leur existence monotone dans la durée. Mais ce choix est immédiatement surprenant parce qu'il substitue ces cas ambigus à des figures traditionnellement emblématiques du changement constant comme l'eau, l'air et l'âge des humains. Le temps que les lecteurs comprennent la structure logique du passage, l'incongruité les a déjà frappés, et la phrase longue, censée élaborer l'idée qu'a annoncée l'affirmation concise qui la précède, devient sa déconstruction, voire sa destruction. C'est en fin de compte une rhétorique digne d'un penseur voulant remettre en cause les certitudes et les idées reçues sur lesquelles se fonde le savoir humain.

La rhétorique verbale de Montaigne et la rhétorique picturale de Caravage se font écho l'une à l'autre, et cette similarité s'exprime, entre autres, dans le domaine de la temporalité des œuvres, explicite chez l'auteur, implicite chez le peintre. La comparaison des deux se fait sur la base de leur contemporanéité, de leurs positions historiques parallèles. Mais cela pose un problème méthodologique : comment procéder à une analyse tendant à reconstruire un phénomène bien situé dans le temps, un télescopage des deux corpus créatifs qui tire son sens premier de leur existence à la même période, tandis que l'analyse même – le phénomène décrit – veut précisément rendre toute temporalité plus complexe et fragile ? Autrement dit, est-il cohérent de rapprocher Montaigne et Caravage à cause de leur

contemporanéité, tout en contestant avec eux l'idée du temps linéaire, stable, égal à lui-même ? Le problème semble encore s'aggraver par le fait que Montaigne, loin d'incarner une pensée « intemporelle », est de fait bien situé et ancré dans son temps à lui : il a un sens aigu de sa position chronologique, de son présent, comme nous l'avons vu plus haut dans le discours sur son « siècle débordé ».

Un début de réponse nous rappellera que la « similarité » entre Montaigne et Caravage est une similarité en creux, valable plutôt dans leurs limites et dans ce qu'ils rejettent que dans une prise de position quelconque. La question pertinente est de savoir comment les conditions de possibilité de leur pensée – liées, certes, à une position historique commune, le déclin de l'humanisme – ont permis des approches apparentées de la question du temps et du savoir. Et comment, non parce qu'ils partagent le même environnement culturel ou la même idéologie, mais parce qu'ils se trouvent face à des écroulements analogues des idées reçues et des schémas spatio-temporels figés, ils finissent par produire des esthético-épistémologies dont les points communs sont frappants. Cela ne résout pas entièrement le problème, mais donne les premiers éléments pour l'affronter.

Peindre le temps, peindre le savoir

Si le mouvement perpétuel du monde *selon* Montaigne, et le mouvement perpétuel du discours *chez* Montaigne, finissent par remettre en cause la validité épistémologique systématique à laquelle peut aspirer l'homme, la dialectique caravagesque entre le mouvement incessant et sa cessation inévitable dans la peinture aboutit au même résultat. Le présent paradoxal de la scène représentée reste toujours instable, de sorte qu'il est impossible de supposer qu'il fasse suite au passé de manière cohérente, ou qu'il devienne sans bouleversement un avenir similaire à l'état actuel des choses. En même temps, il manque à ce présent l'aspiration appuyée à l'éternel, une visée inhérente néanmoins dans sa matérialité de peinture. Ce que nous voyons reste impossible à situer dans une séquence narrative cohérente, mais il est tout aussi impossible de le concevoir comme une totalité qui n'ait pas besoin d'une telle séquence puisqu'elle contient déjà tous les temps en elle. De nouveau, l'idée de la peinture comme véhicule transparent et efficace de connaissances est bouleversée. Au lieu du moment « prégnant », censé contenir en germe toute l'*historia* et la traduire en une seule image, Caravage peint l'autonomie de chaque moment, la chaîne constamment rompue des événements et des relations causales. Le célèbre panier de fruits des *Pèlerins d'Emmaüs* de Londres, qui se trouve à jamais sur le point de tomber et de semer

le chaos imprévisible dans la composition tendue et soigneusement organisée, est peut-être la figure la plus directe rendant en image la portée épistémologique de la temporalité caravagesque. Dans la *Vocation de saint Mathieu*, le traitement est plus subtil, même si l'enjeu semble plus crucial encore: à Emmaüs, l'identification de Jésus vient d'avoir lieu, l'important est déjà su ; ici, le temps est suspendu au moment où l'appel vient d'être lancé, mais la réaction de Mathieu reste à vérifier. Et de ce point de vue, Caravage fait tout pour rendre la situation confuse.

Il est rare que les historiens de l'art débattent, pendant de longues années, non pas sur tel ou tel détail d'une œuvre connue, mais sur l'identité même du personnage principal d'un tableau. C'est pourtant le cas de la *Vocation*. Plus insolite encore : le débat ici n'est pas sur la question de savoir quel personnage historique (ou mythique) est représenté par le protagoniste du tableau, mais, à l'envers, qui, dans le tableau, représente le personnage historique dont parle le titre et dont l'histoire, sans aucun doute, est racontée par la peinture. Si la supposition la plus commune veut que Mathieu soit l'homme barbu derrière la table, dont le doigt montre quelque chose et dont le visage exprime une interrogation, certains historiens de l'art ont proposé que le futur évangéliste soit représenté, de fait, par le garçon le plus à gauche, totalement indifférent à l'événement crucial qui est en train d'avoir lieu autour de lui. Tandis que la première suggestion est considérée par ses partisans comme évidente, et reste pour cette raison sous-jacente, sous-argumentée et à peine débattue, les historiens soutenant la seconde hypothèse font un tel effort pour rendre leur idée acceptable, qu'ils finissent souvent par convaincre. Rainald Raabe (1996 : 84) et Thomas Puttfarken (1998 : 166-174), en particulier, présentent chacun une série d'arguments de poids.¹⁴ Mon intention n'est pas de résoudre le problème ; au contraire, c'est justement l'existence de ce doute qui compte ici. Puisqu'il existe, dans la peinture figurative de la fin de la Renaissance, d'innombrables manières d'indiquer clairement l'identité des personnages, il est évident que l'ambiguïté ici, loin d'être un accident de réception, fait partie intégrante de la structure de l'œuvre. Le questionnement sur l'identité du personnage principal est indicatif du thème du tableau ; il *est*, dans un sens, ce thème.¹⁵

¹⁴ Puttfarken (1998 : 174-179) répète l'exploit pour le *Martyre* : il identifie le personnage central, habituellement considéré comme l'assassin, comme un fidèle du saint venant à sa rescousse, et les hommes en fuite à gauche, surtout celui censé être un autoportrait du peintre, comme les vrais meurtriers. Mais l'ambition de Puttfarken, comme nous allons le voir plus loin, va ici au-delà d'un simple renversement d'idées reçues iconographiques.

¹⁵ Scribner (1977 : 378) présente un problème analogue d'identification du protagoniste dans la première *Cène à Emmaüs*, où l'apparence non conventionnelle de Jésus, jeune et imberbe, est particulièrement remarquable dans une peinture dont le sujet même serait la reconnaissance soudaine du Christ.

L'interprétation la plus conventionnelle considère donc l'homme barbu comme Mathieu et son geste comme se montrant lui-même en demandant à Jésus : est-ce bien à moi que vous parlez ? La vocation s'adresse-t-elle à moi ? L'interprétation alternative, qui voit Mathieu dans le jeune homme à gauche, explique le même geste de l'homme barbu comme disant : c'est bien à lui que vous parlez ? C'est ce jeune vicieux et désœuvré que vous essayez de convertir ? Il est possible, toutefois, de considérer l'écart entre ces options comme l'espace où a lieu la narration, et d'interpréter le geste de l'homme barbu comme demandant : C'est bien moi, Mathieu ? Suis-je bien le protagoniste de ce tableau ? Puisque ce doigt ambigu montre à la fois l'homme lui-même et le côté gauche de la composition, la question peut aussi bien être : c'est lui, Mathieu ? Mieux encore, elle pourrait combiner toutes ces interrogations à la fois.

Au moment où nous nous trouvons devant le spectacle du tableau, les cartes, c'est le cas de le dire, sont encore mélangées et mal rangées. Et cela, même au niveau de la répartition des rôles de cette scène, souvent décrite comme ayant lieu dans une ruelle romaine du temps de Caravage, et revêtant ainsi un véritable caractère théâtral. Quelqu'un – un « metteur en scène » – est encore en train de décider qui incarnera les divers protagonistes de l'histoire. Maintes méthodes étaient à la disposition de l'artiste pour rendre aisée l'identification de Mathieu, et il n'en a choisi aucune ; pas encore, pas à ce stade. Aux paradoxes du temps de l'action s'ajoute ainsi cette ouverture étrange : la composition demeure précaire, ambiguë, fragile. Une vraie « branloire perenne » si l'on remarque que le spectateur, s'il connaît les deux identifications possibles du futur saint dans le tableau, risque de tomber dans un jeu du type canard/lapin, où les deux options semblent alternativement évidentes, et cela dans une oscillation persistante. Les similarités avec ce qu'est, selon Montaigne, le processus de formation d'opinions et de leur légitimation, sont étonnantes. La *Vocation* devient un vrai laboratoire de ces processus.

Le geste de Mathieu n'est pas le seul geste significatif de l'œuvre, et son doigt n'est pas le seul à montrer quelque chose, à diriger le regard vers un point prétendument précis, en vérité très vague. Outre le doigt de saint Pierre, il y a bien entendu celui de Jésus lui-même ; les trois doigts se positionnent plus ou moins dans la même direction. Ceux de Jésus et de Pierre – les doigts qui font les gestes « originaires » auxquels fait écho le doigt de l'homme barbu – montrent, à strictement parler, la tête du jeune homme à droite de la table. C'est là que les lignes imaginaires continuant les trajets des doigts se rencontreraient. Jésus peut même être interprété comme montrant la plume du chapeau de ce jeune homme. Quant aux regards,

ils ne peuvent nous apporter que peu d'informations, puisqu'ils sont peints selon l'habitude caravagesque de cacher l'organe voyant au regard des spectateurs.¹⁶

A la question de l'identité de Mathieu, question que l'on peut donc décrire comme ayant un rapport avec la temporalité de l'œuvre, s'ajoute l'autre grande question de *La vocation*, la question spatiale typique du ténébrisme en général : où est-ce que la scène se déroule ? Quel est le lieu de l'action ? C'est l'obscurité environnante qui rend ambigu cet élément du mystère de la *Vocation*. La question, souvent esquivée par rapport à d'autres scènes caravagesques entourées exclusivement de néant noir, a intéressé dans ce cas la critique. Raabe (1996 : 78) y distingue trois « camps » : ceux qui croient qu'il s'agit d'une scène à l'extérieur, ceux qui préfèrent y voir un intérieur, et ceux qui trouvent les deux solutions possibles. Là encore, et Raabe le démontre, ce sont précisément les incongruités et les énigmes de l'espace représenté qui rendent la localisation intrinsèquement ambiguë. C'est néanmoins le même auteur qui, par rapport à l'autre question, prend clairement position pour identifier Mathieu comme le jeune à gauche, au lieu de laisser cette ambivalence également ouverte et reconnaître ainsi le double jeu de l'artiste.¹⁷

La structure temporelle des œuvres de Caravage souligne et renforce le paradoxe entre la matière – le médium – immuable de la peinture et le mouvement éternel du monde, paradoxe présent par ailleurs dans toute peinture ; à cela viennent se joindre des ambiguïtés plus spécifiques, dont certaines revêtent un caractère temporel, d'autres plutôt spatial. Ces ambiguïtés rendent le processus du regard compliqué et privent le déroulement de ce processus dans le temps de sa linéarité. Si tout cela est fortement lié au statut ontologique de la peinture, peut-on repérer des structures similaires dans un texte, le langage étant prétendument déjà par son essence un médium temporel ? Des épistémologies proches – en l'occurrence, celles de Caravage et de Montaigne, trouveront-elles des échos structurels et stylistiques semblables dans des genres dont les économies de l'espace-temps sont si divergentes ?

¹⁶ Et ce n'est pas l'observation, souvent répétée, de l'héritage michelangelesque du doigt de Jésus – la référence à la *Création d'Adam* de la Chapelle Sixtine – qui nous aidera à résoudre ce mystère inhérent au tableau de Caravage.

¹⁷ D'autres historiens ne se posent aucune des deux questions, et présentent les données du tableau comme évidentes. Pour Spike, par exemple, aucun doute n'est possible : l'homme barbu est Mathieu, et la scène a lieu dans une ruelle romaine (2001 : 96).

Montaigne entre-temps : de l'écriture à la lecture

A ce stade il ne serait pas étonnant que la réponse donnée à ces questions soit positive. Les *Essais* contiennent non seulement leurs propres zones d'ombres, mais aussi des structures temporelles comparables à celles repérées dans les peintures de Caravage. J'ai déjà parlé du rythme, mais celui-ci n'est qu'un des moyens utilisés par Montaigne dans ce qu'il appelle lui-même le « nouveau langage » qu'il faudrait inventer pour échapper aux vieux écueils du savoir.

Au-delà des microstructures, des détails spécifiques et des figures rhétoriques, il y a lieu de se demander quelle est la temporalité qui organise, en général, les *Essais*. Plusieurs vecteurs sont à mentionner dans ce contexte : le mélange typiquement montaignien d'observations générales avec des anecdotes, elles-mêmes incluant des lieux communs historiques et des épisodes de la vie de l'auteur ; l'ancrage de Montaigne dans son siècle et les très nombreuses citations, en langue originale, des sources classiques ; les ajouts qui rendent les trois éditions de l'œuvre très différentes, mais qui semblent souvent se fondre dans le texte initial sans y laisser de traces, même au niveau syntactique. Un des grands débats sur les *Essais* concerne le genre dans lequel s'insérerait ce texte : il semble trop narratif et situé pour être philosophique, trop général pour un journal intime, trop peu rétrospectif pour des mémoires. Du point de vue du temps, il est justement une combinaison de tous ces genres, difficile à situer sur un axe temporel. Si Montaigne utilise de manière récurrente le verbe « peindre » pour décrire ce qu'il fait, il n'a peut-être pas tort : la peinture est un mélange de narration et de suspension temporelle, tout comme les *Essais* sont à la fois une histoire de vie et une suite discontinue de moments figés de cette même vie et de la vie universelle.

Cela dit, le fait que Montaigne écrive un texte qui contient une série de paroles organisées l'une après l'autre dans des phrases, elles aussi ordonnées d'affilée, fait de son paradoxe l'envers, en même temps que le parallèle, du paradoxe de Caravage. Montaigne, dans un médium qui favorise la narration, fait s'arrêter le temps, mais non pas afin de prétendre à une validité éternelle, comme le ferait un texte purement philosophique – scolastique, pour l'époque – mais plutôt pour dévoiler la double illusion de tout texte : ou bien il croit pouvoir reproduire le mouvement universel incessant par la narration continue, ou bien il tend à contester l'existence même du « branloire perenne » par une position soi-disant en dehors du temps. C'est le mélange de toutes les temporalités qui les rend toutes contingentes, relatives, contestables. Caravage, partant d'un constat initial inverse, atteint le même point d'arrivée. Si son médium à lui feint le pouvoir d'arrêter le temps, c'est la mise en scène de

cette fixation qui est exagérée et utilisée ainsi pour montrer son artificialité, mais aussi présenter l'impossibilité dont souffre la peinture à rendre compte du temps qui passe autrement que par cette immobilisation paradoxale.

Un élément supplémentaire vient compliquer encore la temporalité des *Essais*. Toute analyse détaillée de passages du texte de Montaigne se heurte à sa propre approche des textes. « La parole est à moitié à celui qui parle, moitié à celui qui l'écoute » (1066), dit-il effectivement, et l'on peut ajouter une petite part à celui qui cite. Le texte n'est qu'un champ ouvert de possibilités, un appel à la sensibilité d'un lecteur. La rhétorique, en particulier, mérite l'analyse seulement dans la mesure où l'on reconnaît qu'elle ouvre la lecture plutôt qu'elle ne la borne. L'idée de l'écriture comme conversation incessante revient ici, mais cette fois non seulement dans ce qu'elle implique pour le savoir et sa structure – va-et-vient au lieu de sédimentation – mais aussi du point de vue de la temporalité de la pensée et de la communication. Le texte de Montaigne est triplement un palimpseste, d'abord à cause des citations y ramenant le passé ; ensuite puisqu'il est fait d'ajouts exponentiels, de plus en plus importants, qui créent une saturation textuelle parfois insupportable, souvent bien cachée ; enfin parce que le processus continue avec les lecteurs qui, dans l'avenir du texte matériel, poursuivent sa création. Cette triple temporalité est finalement un élément épistémologique de première importance, car les affirmations de Montaigne – même lorsqu'elles semblent définitives – sont systématiquement mises à l'épreuve des lectures et restent ainsi des propositions ouvertes et non pas des points finaux.

C'est en ce sens que la temporalité de Montaigne ressemble étrangement à celle de Caravage dans, par exemple, *La vocation de saint Mathieu*. Montaigne montre, lui aussi, le paradoxe inhérent à toute tentative d'arrêter dans le temps un flot continu où chaque « arrêt sur image » n'est qu'une construction artificielle puisque le temps ne consiste pas en un succédané de moments discrets et séparables mais, précisément, en un mouvement incessant, ontologiquement inassimilable à une série d'unités quelconques. C'est pourquoi l'écriture de Montaigne est comme une « contre-écriture », dont l'enjeu est de montrer que la conception habituelle de l'écriture comme un moyen de fixer à jamais des savoirs prononcés, est absurde. La seule justification de l'acte d'écrire serait de l'insérer dans une conversation infinie dont la temporalité est celle d'une continuité, et dans le même temps, cédant ostensiblement aux restrictions matérielles de l'écriture même – restrictions qui sont, d'ailleurs, beaucoup moins contraignantes aujourd'hui, ce qui montre leur contingence – rendre visible, et par là même impossible à esquiver, l'inanité de l'acte d'écrire « pour l'éternité ».

Lire Caravage ?

Mais la lecture est-elle une métaphore acceptable pour décrire l'acte de la vision de – l'interaction avec – l'œuvre de Caravage, l'artiste qui est censé, justement, échapper à toute approche discursive de la peinture ? Que Caravage fasse problème à la narration, nous l'avons vu avec Marin ; que son ténébrisme rende des parties importantes de ses tableaux impossibles à décrire et à nommer, je l'ai constaté en accord avec une longue tradition interprétative. Les spectateurs de Caravage seraient choqués, inondés par des sensations fortes, ébahis ; ils devraient rester, littéralement, bouche bée. Les lecteurs de Montaigne sont interpellés, réactifs, loquaces – toute la dynamique des *Essais* repose sur ces prémices. A cette première opposition s'ajoute une autre, plus classique : lorsqu'on lit Montaigne, on est, certes, dans une situation interactive, mais malgré le désordre des *Essais*, le lecteur est obligé de les lire dans un ordre, soit-il arbitraire ; les textes se lisent parce qu'ils sont perçus dans le temps. Et la peinture ?

Ce second problème peut paraître naïf, il constitue toutefois un écueil véritable. Il s'agit, en fait, de la pratique même du regard que l'on pose sur les œuvres d'art. De la question de savoir comment – et où – l'on commence à regarder un tableau ; par où se déroule le processus du visionnage ; et à quel moment cet événement peut être considéré comme terminé. Il y est question du retour à un tableau déjà vu : dans quelle mesure le processus se répète chaque fois à l'identique ? Et pour demander tout cela, il faut d'abord se résigner au paradoxe de la peinture – le même que Caravage expose sans fard – au fait que l'arrêt sur image n'arrête rien, ni dans la production de l'image, ni, à plus forte raison, dans sa perception, soit-elle de très courte durée. Comme nous le rappelle Mieke Bal (2000 : 80), regarder une peinture, tout comme lire un texte, prend du temps ; pour cette raison, elle s'intéresse surtout à des œuvres d'art qui « s'oppose(nt) activement à ces suppositions [du regard instantané] qui rendent l'image muette et qui la figent en une immobilité ». Ce ne doit plus nous surprendre que, à côté de quelques artistes contemporains, c'est Caravage qui est appelé dans ce texte à représenter ce genre d'images. Certes, la section que Bal consacre ici à « l'art de la durée » (*an art of duration*) n'inclut pas d'analyses spécifiques de Caravage, mais considère plutôt quelques artistes récents dont les médias permettent une confrontation plus directe avec la durée. En revanche, c'est par deux fois que Bal s'était confrontée directement aux ramifications de la durée dans des œuvres appartenant au médium qui pourrait *a priori* paraître le plus atemporel, la peinture. D'abord, dans le texte où elle se pose le défi de, précisément, *Lire Rembrandt* (1991) ; ensuite dans celui où elle analyse l'acte de *Citer*

Caravage (1999), ne négligeant pas, en un clin d'œil à l'ouvrage précédent, l'idée de la lecture, puisqu'un des chapitres s'appelle précisément *Reading Caravaggio*.

La lecture des peintures est comprise, dans les deux ouvrages de Bal, dans un sens diamétralement opposé à celui, hérité de l'iconographie panofskienne, où la plurisémié picturale est supprimée au profit d'une explication textuel univoque (Bal 1991 : 177). La véritable lecture d'une image est spécifiquement visuelle (214), et ne peut pas se résumer au travail d'identification des références (206). La notion de « lecture », loin de représenter une prise de pouvoir par les études littéraires sur l'histoire de l'art, appelle à la libération du visuel du carcan qui en fait une illustration de mots, et, de surcroît, rend toute leur complexité aux textes verbaux eux-mêmes (Bal 1999 : 77-82). Les signes de Caravage doivent être lus car ils ne peuvent s'intégrer dans une signification totalisante (104).

Le verbe « citer », définissant le statut de Caravage dans la culture contemporaine, est particulièrement significatif à la fois pour la référence soi-disant textuelle qu'il indique de nouveau et pour la temporalité complexe de la réception artistique qu'il rappelle, et qui se trouve, effectivement, au cœur de l'ouvrage de Bal. En effet, cette dernière analyse les tableaux de Caravage selon une double temporalité : celle qui est à l'œuvre dans la structure interne des compositions, et qui ne se déploie véritablement que lorsque la « narration à la deuxième personne », héritage du linguiste Benveniste, est prise en compte ; et celle, à l'échelle d'une durée historique plus longue, qui s'exprime par les survivances de l'esthétique et de l'épistémologie caravagesque ressurgissant plusieurs siècles après la mort de l'artiste lui-même.

Les deux aspects de la temporalité visibles dans l'art de Caravage – la temporalité des œuvres elles-mêmes, activée par la lecture de l'image, puis la temporalité historique de l'Œuvre de Caravage en général – sont de fait inséparables l'un de l'autre. C'est précisément parce que la structure du temps et de la causalité dans un tableau comme *Judith et Holopherne* est en quelque sorte inversée (100-105), que l'œuvre a pu ouvrir un champ de possibilités nouvelles et donner lieu à des nombreuses réactualisations différées de ses questionnements, qui sont autant de lectures des images de Caravage.¹⁸ Le temps « vu » dans l'œuvre – « *Sighting Time* » est le titre du chapitre que Bal consacre, entre autre, à *Judith* – est la condition de la citation ultérieure, qui, de sa part, change à jamais les significations de l'image qui lui sert d'origine.

¹⁸ Pour une analyse plus détaillée de ce tableau, suivant les observations de Bal, voir mon chapitre suivant.

Après Mieke Bal, un autre éminent historien de l'art a consacré, quoique indirectement, une étude à la temporalité durative des peintures. *The Sight of Death* de T.J Clark (2006) est un exercice magistral, et à ma connaissance sans précédent à ce niveau, de lecture picturale dans la durée. Son exemplarité tient justement à ce que l'ouvrage opère une mise à nu des processus de regard analytique de la peinture. La pratique y est si étendue dans le temps que sa description nous propose une vue microscopique sur tout un parcours, ailleurs souvent résumé brièvement et ramené tout de suite à ses conclusions. Clark parle de Poussin. Il décrit plusieurs mois de visites quasiment quotidiennes d'une salle de musée californien où se retrouvaient temporairement unis deux tableaux du peintre français. Chaque jour, il se rend compte de détails différents, d'états de la lumière, de choses auxquelles il n'avait pas songé la veille. Si l'idée d'un regard narré et prolongé dans le temps n'est pas nouvelle – le récit imaginaire du spectateur qui entre physiquement dans l'espace du tableau, cher à Diderot, en est un antécédent proche quoique non identique – le projet de Clark l'étale sur une durée insolite.¹⁹

C'est une analyse des plus approfondies de deux tableaux riches et équivoques du maître choisi par Louis Marin pour incarner la peinture narrative classique. Au-delà de l'antithèse présumée Poussin/Caravage, c'est ici un aspect plus rhétorique qui est primordial : si Clark *lit* Poussin, petit à petit, en séances régulières et consécutives, *suit* des trajets – inventés, certes, par lui – qui le mènent d'un tel détail à un autre, *raconte* une histoire du regard, serait-il possible de fonder une analyse de Caravage sur le même paradigme temporel ? Lorsque l'on regarde un tableau de Caravage – lorsque l'on regarde *La Vocation de saint Mathieu* – est-il possible de faire un compte rendu de deux cents pages sur l'histoire de ce processus de vision ? Et si différence il y a entre Caravage et Poussin, tient-elle à un regard d'un autre genre qu'ils attirent, qu'ils conditionnent, ou à un problème de la mise en mots, de la narration de ce regard ?

La première chose évidente est que, si l'art de Poussin est la peinture de détails, celui de Caravage est la peinture de grandes étendues.²⁰ Si Caravage peut laisser ses spectateurs sans voix – je reviendrai sur cette observation courante – ce silence est lié au fait qu'il y a, dans un tableau de Caravage, moins de choses à décrire, à expliquer. Les noirceurs lisses et vides soulignent cette caractéristique, nous l'avons vu (ch.1), mais n'en sont pas les seuls responsables.

¹⁹ Michael Fried (1980) analyse les conséquences théoriques de cette fiction de Diderot.

²⁰ On pourrait, afin d'étayer cette affirmation, lire *Le détail* de Daniel Arasse (1992), où Poussin occupe une place beaucoup plus importante que Caravage.

Un T.J. Clark qui visiterait tous les jours la chapelle Contarelli ne pourrait probablement pas remarquer de nouvelles particularités tous les jours, ou en tout cas aurait du mal à en feindre la découverte. Mais cette affirmation reste à un niveau quelque peu superficiel : n'est-il pas vrai que même un rectangle monochrome de Yves Klein peut déclencher de nouvelles observations, puis de nouvelles pensées, chaque fois qu'il est véritablement regardé ? Il n'est pas faux, certes, que les œuvres de Caravage se prêtent moins facilement à une analyse telle qu'en propose Clark, fondée sur un modèle spécifique de lecture et sur la durée du regard. Mais cela ne tient pas au fait que, chez Caravage, l'expérience est immédiate, encore moins à une traductibilité parfaite qui rendrait une œuvre de Poussin transparente aux descriptions verbales. Au-delà de la richesse du détail, effectivement moindre chez Caravage, il s'agit, là encore, d'une question de temps.

La résistance de Caravage à la lecture en général est illusoire car elle présuppose une idée réductive de l'activité de lecture elle-même. La lecture d'un texte littéraire suit, certes, un ordre préétabli, mais à un autre niveau elle est tout aussi flâneuse que la « lecture » que propose Clark des peintures. On pourrait imaginer comme idéal de clarté une lecture de la peinture figurative qui commencerait à gauche, suivant la tradition, et qui irait pas à pas vers la droite jusqu'à la « fin » du tableau ; l'absurdité d'un tel procédé, pourtant tentant comme grille de lecture « objective », suffirait à montrer à quel point la lecture d'un tableau flâne plus qu'elle ne suit un itinéraire fixe. Mais malgré les apparences, la lecture d'un texte – du texte de Clark lui-même, mais aussi d'un texte littéraire quelconque – n'est guère plus linéaire. Elle consiste en des rappels, des retours en arrière, des anticipations – tant de « dérangements » de l'ordre imaginé et idéalisé, fondé, lui, sur la forme matérielle du récit verbal.²¹ C'est évidemment à une lecture de ce genre que fait appel Montaigne. Ou mieux : c'est de reconnaître que toute lecture se fait inévitablement ainsi, qu'il nous sollicite. Montaigne, par le désordre ostensible de son discours, de ses idées, de sa narration, dévoile la temporalité complexe de toute lecture, et la présente, à la fois explicitement par ses déclarations et implicitement par sa rhétorique, comme la seule manière de rendre compte de tout ce qui nous entoure. Caravage, lui, par la temporalité paradoxale de ses peintures, ouvre la voie à une véritable lecture picturale de la part de ses spectateurs. Non pas une lecture dans le sens traditionnel, où une série de signes est déchiffrée et ensuite transformée en un message cohérent, mais une lecture telle que Montaigne l'envisage, telle que Bal l'appelle de ses vœux

²¹ Ce qui sert de base à des expériences modernistes et post-modernistes essayant d'emblée de rendre l'œuvre ouverte à tout ordre imaginé par les lecteurs. Pour la structure temporelle complexe des textes narratifs, avec ses digressions, anticipations et réminiscences, voir Bal (1997) et Genette (2007)

en en précisant les prémices théoriques et le potentiel libérateur, et telle que Clark l'expérimente.

Envisager ainsi une « lecture » de la peinture résout le problème hérité de Lessing, à savoir la prétendue spatialité de la peinture qui n'aurait pas de temps ni de temporalité. Non seulement la peinture est irrémédiablement dans le temps, et possède sa temporalité propre qu'elle peut ensuite cacher ou exposer ; les textes, eux, ne suivent pas non plus le destin que leur imagine Lessing, cette linéarité cohérente qui serait parfaite pour raconter une histoire du début jusqu'à la fin. Envisager ainsi une lecture nous fournit également des éléments pour faire face à l'autre question, celle du silence qu'imposeraient les peintures ténébristes. Problème gênant si l'on voulait écrire sur Caravage, ou encore faire de l'histoire de l'art caravagesque. Mais ce que Caravage rend véritablement difficile n'est que la parole affirmative, déclarative sur ses tableaux. Une lecture imaginée comme une conversation – un discours à partir de Caravage, comme Mathias (2006 : 13) envisage de penser *à partir de* Montaigne – reste non seulement possible, mais semble encouragée par les dispositifs de la peinture elle-même, précisément en ce qu'elle expose la futilité d'un discours tranchant et compulsivement linéaire. Une telle lecture serait elle-même un arrêt sur image, arrêt qui se sait arbitraire, mais qui de ce fait ne prétend jamais prononcer le dernier mot.

Lire la chapelle Contarelli : d'une conversion à une conversation

Les ébauches d'une lecture conversationnelle, « à la deuxième personne », des toiles latérales de la chapelle Contarelli sont déjà là : le va-et-vient entre les gestes simultanés dans la *Vocation*, regardés comme une série d'actes consécutifs mais censés appartenir à un seul moment décisif de l'histoire ; le mystère entourant l'identification de Mathieu sur la même toile ; le trou béant au seuil du *Martyre* ; les réactions ambiguës des spectateurs intérieurs à ce dernier drame. Des éléments – pas vraiment des *détails* au sens traditionnel du terme, puisqu'il ne s'agit pas d'objets occupant un lieu précis sur la surface picturale – qui interpellent le spectateur et l'obligent à s'arrêter pour une durée, longue ou courte, devant ces instantanés. Il est possible d'y reconnaître l'utilisation générale d'un effet profondément similaire, quoique de loin plus complexe, à celui du canard/lapin mentionné auparavant : dans ce dernier cas également, le regard oscillant incessamment entre les deux choses « à voir » rend ridicule la prétention de toute image fixe à une stabilité éternelle, hors du temps.

L'approche que propose Thomas Puttfarcken (1998) diffère un peu de la mienne, mais l'auteur voit aussi dans l'acte du « visionnage » des peintures latérales de la chapelle

Contarelli un processus de durée. Pour Puttfarken, les premières impressions, provenant d'idées reçues sur la composition picturale « correcte » – par exemple, la supposition selon laquelle le personnage le plus visible doit être le personnage principal d'un tableau – se trouvent contredites par un examen des détails. Le spectateur atteint ainsi, par un travail de déchiffrement incontournable pour ceux qui n'ont pas eu droit à une révélation, une conclusion définitive : il *sait* maintenant qui est Mathieu dans la *Vocation* ou qui est l'assassin dans le *Martyre*. Je propose d'ajouter à ce processus une réversibilité dont la démarche de Puttfarken tend à le priver.²² Le processus heuristique du regard se conjugue ici avec le choix du temps de l'action représentée : Puttfarken montre comment, en regardant patiemment les compositions, l'on apprend que la *Vocation* décrit le moment infinitésimal où la vocation a été lancée mais où Mathieu ne l'a pas encore entendu – bien qu'on soit sûr qu'il va l'entendre et le suivre immédiatement ; et que le *Martyre* représente non pas le meurtre mais la mort qui le suit de près.²³

Une lecture de *La vocation de saint Mathieu* ne pourrait jamais en extraire une *historia* univoque, ni, par là même, un sens non ambigu. L'appel de Jésus à Mathieu et l'interpellation du spectateur par le tableau suivent la même structure confuse : rien, dans la chaîne destinateur-message-destinataire ne se présente sans ambages. Le thème narratif du tableau est en ce sens une métaphore parfaite du questionnement plus général que propose Caravage par rapport à l'art de la peinture. L'énigme principale concernant Mathieu, ou toute autre conversion, est précisément le mécanisme d'un changement si radical et subit : c'est le mystère de Mathieu au moment de la conversion, ce moment même où il n'est plus ce qu'il était, ni encore ce qu'il deviendra ; ou bien le moment où il est tous les deux à la fois. Dans tous les cas, ce moment de conversion, tout comme le temps présent chez Augustin, ne semble pas pouvoir avoir un statut ontologique clair ; il ne semble pas pouvoir exister réellement. Ce moment est ce que Caravage tente de capturer, sachant qu'il est par définition insaisissable. Ce moment est l'essence même de la peinture, de sa vocation à capter le temps qui ne se laisse jamais saisir, à convertir la « branloire perenne » en une toile immobile qui ne bougera jamais d'elle-même. Le paradoxe – le même que j'ai constaté dans le cas de l'autre moment de passage impossible à (se) représenter, la mort dans le *Martyre* – devient une communication artistique à condition que le tableau soit *lu* au sens montaignien du verbe,

²² Et d'ailleurs, il admet aussi *in extremis* que dès qu'il regarde la totalité de la peinture de nouveau, les perceptions contredites par les détails reviennent avec une force irrésistible (174).

²³ Même si Puttfarken ignore l'ambiguïté du statut ontologique de ces moments eux-mêmes, que j'ai relevée plus haut. Une formule particulièrement heureuse veut que « le paradigme d'une conversion rapide semble avoir été transformé en 'l'incrédulité de Mathieu' (*doubting Matthew*) » (171).

c'est-à-dire à condition qu'il devienne la base d'une conversation ouverte à laquelle Caravage a proposé les prémices, mais non pas l'explication définitive, pétrifiée. C'est en ce cas seulement que le mouvement perpétuel du monde se traduira en art et que la peinture recommencera à se mouvoir.²⁴

Vues sous cette angle, à nouveau, les toiles latérales de la chapelle Contarelli s'avèrent des œuvres pertinentes pour la question de la connaissance. Cette fois, c'est l'illusion du spectateur, celle de pouvoir épuiser un tableau et le connaître vraiment, qui est mise à mal. Non pas parce qu'il y a trop à voir – à cela un travail lent et érudit pourrait remédier – mais à cause de l'impossibilité inhérente de fixer le lieu, le temps et l'action de manière satisfaisante. Les scènes caravagesques se jouent hors de la réalité qu'une narration traditionnelle pourrait imiter. Et pourtant, s'il y a, dans l'historiographie sur Caravage, un lieu commun incontournable, c'est bien le réalisme de l'artiste. Cette contradiction apparente est relevée par Wolfram Pichler (2006), qui relie la temporalité particulière de l'artiste et le malentendu qui en fait un réaliste au sens descriptif que donne à ce mot Svetlana Alpers (1990). Alpers, dans un ouvrage devenu référence incontournable, repère un contraste entre l'art italien, essentiellement narratif, et l'art nordique, surtout au XVII^e siècle, qu'elle définit comme descriptif. Sans analyser spécifiquement les œuvres de Caravage, Alpers indique, de façon quelque peu ambiguë, que l'artiste lombard appartiendrait, dans cette division binaire, au pôle descriptif, typique en général de l'Europe du nord. Pichler remet en cause, à juste titre, à la fois la distinction elle-même et la catégorisation de Caravage qu'elle entraîne.

Lorsque Caravage montre un événement dans un moment d'arrêt, d'immobilité, il souligne paradoxalement des détails qui semblent briser cette pétrification temporelle, remarque Pichler (135).²⁵ L'auteur parle d'un *ébranlement* de l'arrêt temporel par rapport à la *Vocation*, et en général d'une « temporalité complexe », d'une « instabilité » (139) et de discontinuités (137), du côté du passé présumé comme de l'avenir, de ce qui vient d'arriver comme de ce qui va se passer juste après le moment décrit dans le tableau.²⁶ Mais, comme il s'intéresse aux « accidents » matériels qui compliquent la temporalité des tableaux par le

²⁴ Une autre lecture conversationnelle d'une peinture de Caravage, dans un contexte différent, est proposée par Freeman Bauer (1991) : devant le *Bacchus* (Offices, Florence), le spectateur est censé réagir à la proposition immorale et dangereuse que lui fait le dieu – un verre rempli de vin – et le tableau n'a de sens que dans ce va-et-vient entre le dilemme moral et la manière d'y faire face. « L'iconographie est complétée par le sujet regardant (*viewing subject*) », explique Freeman Bauer par rapport à ce tableau et deux autres par des peintres plus tardifs.

²⁵ Il y a là en partie une réaction à ce que dit Ferdinando Bologna (2006 : 181) sur la question du temps et de l'immobilité chez Caravage : pour lui, suivant en cela Alpers, la réalité est immobilisée afin de permettre l'observation « naturaliste », proto-scientifique, des choses. Voir ch. 6.

²⁶ Même si le lien littéral direct de cet ébranlement avec le « branloire » de Montaigne n'est que hasardeux, vu que Pichler écrit en allemand et dit « Erschütterung ».

mélange de représentation et d'objectivité (dans le sens de l'être-objet du tableau), par le conflit entre le temps peint et le temps de la peinture (147), pour Pichler tout cela est une étape dans la déconstruction qu'il propose afin de contester l'idée commune du Caravage réaliste, le maître de la *mimèsis* directe ou de la « description ». ²⁷ En effet, Pichler souligne la « processualité » du regard et sa durée dans ce qu'il appelle *Spielräume*, espaces de jeu, qu'ouvre Caravage et qui sont réalisés – activés – dans l'acte de la vision (131, 140). C'est par ce biais qu'est brisé le lien immédiat avec les référents, ceux-là même qui sont censés avoir été toujours devant les yeux de Caravage lorsqu'il peignait. La matérialité de la peinture-objet, la temporalité du peindre comme du regarder, créent une tension insupportable – Pichler parle d'une « irritation » (144) – pour un art qui serait « descriptif ». Cette tension sera aussi au cœur du chapitre suivant.

²⁷ Pour la « description » telle que la définissent Alpers et Bologna, voir le chapitre suivant.